

Gelencsér Gábor

Kommentár és ideológia

A hetvenes évek magyar filmje a társadalomtudományi és művészetkritikai folyóiratok tükrében¹

Bevezetés

A hetvenes évek magyar filmtörténetét, ahogy az évtizedet „be-, majd levezető” államszocialista korszakét (1948–1989), kizárólag államilag támogatott, a politikai cenzúrárt változó mértékben érvényesítő filmgyártás jellemzi. A szovjet mintájú egypártrendszer kultúrpolitikája ideológiailag elkötelezett társadalmi szerepvállalást vár el a filmművésztől – az ugyancsak központilag támogatott és cenzúrázott sajtóban ezt a szerepvállalást elemzi a kritikai diskurzus: méltatja, bírálja vagy vitatja.

Az államszocialista korszakon belüli filmtörténeti periodizáció jórészt – főképpen a korszak első felében – a társadalmi szerepvállalásban nyomon követhető állami elvárás és alkotói szándék viszonyával írható le. E szerint az ötvenes években egyoldalú a viszony: az állam előírja a filmek ideológiai üzenetét, azt pontosan teljesíteni kell, és a „kritikai diskurzus” (már ha ez az) ennek megvalósulását vizsgálja. A hatvanas évektől az előírás szigora enyhül, így alkotói részről is vállalható(bb) lesz a társadalmi szerepvállalás, amit ráadásul az európai modernizmus formaujításai is támogatnak, így a társadalmi progresszió megjelenése a filmekben elválaszthatatlan a művészi innovációtól. A társadalmi dialógus, a néha feszült, de alapvetően nyílt vagy cinkos együttműködés állam és művészet között a kádári konszolidáció egyik alapja, majd eredménye lesz. E dialógus fontos, alakító tényezője a kritikai diskurzus, amelyben rendszeresen megszólalnak politikusok, intézményvezetők, szakmai szervezetek képviselői is, s a diskurzus vita formájában gyakran szó szerint megvalósul. A levert forradalom után a reformok kialakításában a művészet, s ekkor kiemelt módon a film, fontos szerepet vállal: a reformszellem támogatásában

mindenképp, de alkalmanként a reform konkrét társadalmi, politikai, gazdasági kérdéseiben is. Ez lesz a magyar filmtörténet „reformkorszaka”, a „cselekvő”, a „kérdező” filmé – e fogalmak már a korabeli kritikai diskurzusból származnak. A folyamat 1968-ban akad el a prágai tavasz katonai intervenciójával, illetve az év elején bevezetett új gazdasági mechanizmus lassú lefékezésével. A reformista értelmiségiek, köztük a kritikus értelmiségi szerepet ekkorra tudatosan és meggyőződésből vállaló rendezők csalódnak, s többségük belátja, hogy a szocializmus reformjára sincs mód. A hetvenes évektől előáll a pangás végtelennek tűnő állapota, amely csak a Szovjetunió összeomlásával ér véget. Az államszocialista korszak e második felében, az előző húsz évnél jóval homogénebb szakaszában a társadalmi szerepvállalás elvárása az állam, illetve szándéka az alkotók részéről nem szűnik meg, ám a hatvanas évek szinte harmonikus együttműködéséhez képest problematikusabbá válik. A reformtörekvések elbuktak, a dialógus az állammal értelmetlenné vált. Mindennek következtében az alkotók kisebbik hányada elfordul a társadalmi szerepvállalástól, jórésztük viszont vagy mindennek ellenére folytatja ezt a művészi attitűdöt, vagy más, meggyőződése szerint érdemibb, őszintébb, kritikusabb formát keres hozzá. 1968 után tehát nem szűnik meg a magyar film társadalmi szerepvállalása, jóval inkább áthangolódik, illetve diverzifikálódik, s ez még nagyobb feladat elé állítja a kritikai diskurzust, hiszen annak egyre több eltérő szempontot kell figyelembe vennie álláspontja kialakításához. S ahogy a hatvanas évek filmjeinek társadalmi „reformizmusa” elválaszthatatlan az e szellemiséget kifejező formamegoldások reformjától (azaz a modern szerzői filmstílusoktól), úgy a hetvenes évek is létrehozza a maga stílusirányzatait: az évtized elején a társadalmi szerepvál-

¹ Az írás a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFI) által támogatott, 116708 azonosító számú, *A magyar film társadalomtörténete* című kutatás része.

lalástól történő elfordulást is támogató, a hatvanas évek modernista stílusát folytató-radikalizáló „esztétizmust”, majd a hetvenes évek második felében a társadalmi folyamatokat szociológiai igényvel vizsgáló dokumentarizmust (s ez a folyamat természetesen a nyolcvanas évek újabb és újabb stílusirányzataival folytatódni fog). Így a kritikai diskurzusnak továbbra is feladata a társadalmi szerepvállalás étékelése mellett a filmek formavilágának elemzése.

Az államszocialista korszakban ez tehát mindvégig meghatározó, megkerülhetetlen elemzési szempontja a filmeknek, s a mindvégig központilag támogatott és cenzúrázott sajtó kritikai diskurzusában ugyancsak ennek a szempontnak kell érvényesülnie. Ám ahogy a filmekben, úgy a kritikai diskurzusban is megfigyelhető a változás az ötvenes évek sem kritikának, sem diskurzusnak nem értelmezhető propagandaszövegeitől² az érdemi, a társadalmi szerepvállalást a művészet elengedhetetlen és elidegeníthetetlen részének tekintő, s annak megvalósulását a művek formavilágán is vizsgáló kritikák diskurzusáig.

Ha a korszak magyar filmművészetében és kritikai diskurzusában ennyire meghatározó a társadalmi szerepvállalás és annak szempontrendszer, akkor ez a kritikai diskurzus fórumain is megmutatkozik.

A filmek kritikai diskurzusa értelemszerűen filmes lapok hasábjain zajlik – ám nemcsak ott, hanem a fentiekből következően a társadalomtudományi, a művészetkritikai folyóiratokban, a társművészeti lapok kritikai rovatában. Azaz kilép a szakfolyóiratok köréből egy tágasabb, a társadalomtudományi és társművészeti periodikákat is magában foglaló sajtótérbe. Ha az államszocialista korszak, s ezen belül a hetvenes évek filmművészeti kritikai diskurzusára vagyunk tehát kíváncsiak, akkor elengedhetetlen a folyóiratok e tágabb körének vizsgálata.

Mielőtt rátérnék ennek szereplőire, szeretném még egy, a további elemzést, a kritikai diskurzus egyes szövegeinek rendszerezését segítő szempontra felhívni a figyelmet. A filmtörténeti háttér fenti vázlatos összefoglalásában is igyekeztem érzékeltetni, hogy – legalábbis a hatvanas évektől – a filmek társadalmi szerepvállalása új, modernista formákba „íródik” bele (még hozzá elsősorban

stílusokba, s egyre kevésbé műfajokba, ami a hetvenes évektől a szerzői film hegemóniájához vezet). A kritikai diskurzus tehát a filmek társadalmi szerepvállalása mellett azok formai elemzését is elvégzi. Figyelemre méltók azonban az egyes írásokon belüli arányok. E tekintetben felállíthatunk egy előzetes tipológiát, ami önmagában nem mond sokat, annyira magától értetődő, ám az eltérések azért érdekesebbek lehetnek. Tehát: a társadalmi szerepvállalás szempontja elsősorban a társadalomtudományi folyóiratok hosszabb tanulmányaiban, míg a formai elemzés szempontja a szakfolyóiratok rövidebb kritikáiban érvényesül. Általában ez valóban így van, léteznek azonban eltérések, „keresztkapcsolatok”, amelyek voltaképpen kölcsönösen felerősítik mindkét szempont hangsúlyait. E szerint tehát a szakfolyóiratokban is megjelennek a társadalmi szerepvállalás szempontját előtérbe állító írások, gyakran társadalomtudósok, filmszakmai szervezetek képviselői vagy akár politikusok tollából. S megfordítva, a társadalomtudományi-kritikai lapokban is megjelennek elméleti igényű formaelemzések, illetve rövid kritikák filmkritikusok tollából, sőt még forgatókönyvrészletek is. E nem magától értetődő „szereposztás” különösen izgalmasa teszi a korszak kritikai diskurzusának vizsgálatát, amelyet a továbbiakban a hetvenes évek társadalomtudományi, és részben művészetkritikai–irodalmi folyóiratainak áttekintésével végzek el.

A vizsgált folyóiratok köre

Nem foglalkozom tehát a korszak szakfolyóirataival, nevezetesen a *Filmkultúrával* és a *Filmvilággal*, mivel a filmes lapok mintegy „fordított perspektívából” tükrözik a magyar filmre jellemző társadalmi szerepvállalást: mennyire hatja át a filmesztétikai-formai megközelítést a társadalmi? Annyit azért érdemes röviden megjegyezni, hogy nagyon; különösképpen a *Filmkultúrát* (a hetvenes években még magazinjellegű *Filmvilág* 1979-ben nyeri el máig ismert, hosszabb esszék publikálására is alkalmas formáját). A *Filmkultúra* társadalmi érzékenységét sajnálatos

² Az általánosító megállapítást árnyaló áttekintés az ötvenes évek filmes kritikáiról még nem készült. Támpontot Szilágyi Gábor korszak-monográfiáinak hivatkozásai nyújthatnak mindenekelőtt a Magyar Kommunista Párt, majd a Magyar Dolgozók Pártja napilapjában, a *Népszabadság* elődjében, a *Szabad Népb*ben, továbbá a *Szabad Szó*ban, a *Magyar Nemzet*ben, a *Művelt Népb*ben, a *Nők Lapjában*, a *Béke és Szabadság*ban, a *Kis Újság*ban, a *Színház és Mozib*an és az *Irodalmi Újság*ban megjelent cikkekre.

módon jelzi a cenzúra lesújtása is: a filmművészet tágabb keresztmetszetű vizsgálatát is szorgalmazó, a lap szerzői közé társadalomtudósokat is bevonó főszerkesztő, Bíró Yvette 1973-as leváltása háttérben nyilvánvalóan nem a megjelenő írások esztétikai megállapításai húzódnak meg... A lap azonban, ha óvatosabban, avagy vonalasabban is, fenntartja a társadalmi szempont érvényesítését, s rendszeresen jelennek meg ilyen szemléletű hosszabb tanulmányok a hetvenes évek további számaiban, ahogy a kritikákból sem fog hiányozni ez a nézőpont. A társadalomtudományi folyóiratok esetében viszont az a kérdés tehető fel, hogy mennyire, illetve milyen módon jelenik meg bennük a film. Mindennek vizsgálatához a következő folyóiratokat tekintem át: *Társadalmi Szemle*, *Valóság*, *Kritika*, *Mozgó Világ*.

A *Társadalmi Szemle* és a *Valóság* mint a korszak vezető, széles körben ismert, sőt népszerű társadalomtudományi folyóiratának kiválasztása nem igényel magyarázatot. A *Kritika* kiemelését nemcsak az indokolja, hogy a lap egyharmadát kitevő művészetkritikai rovatban mindig helyet kap egy vagy két filmkritika, ráadásul az esetek döntő részében magyar bemutatókról, hanem az is, hogy az egyéb rovatok is gyakran hoznak a magyar film általános helyzetéről szóló írásokat. A *Mozgó Világ* bevonását az egész folyóiratra, s így a kritikai rovatra is jellemző alternatív, a hivatalostól eltérő értékrendszer és gondolkodásmód megjelenése indokolja, amely másfajta társadalmi és esztétikai szemlélettel fordul a művészetekhez, köztük a filmhez is. Az első antológiaszámok megjelenését követően 1975-től válik kéthavivá, majd 1980-tól havivá a lap, amely alternatív kritikai hangját a főszerkesztő 1983 végi leváltásáig, illetve az egész szerkesztőség ezt követő lemondásáig tarthatja meg, ezért a folyóirat áttekintését eddig követem nyomon.

Az egyes lapok szemlézésekor tipologizálok a filmes írásokat, s ezek alapján statisztikai következtetéseket vonok le, illetve az átfogóbb magyar filmtörténeti tárgyú szövegeket részletesebben is elemzem.

Társadalmi Szemle

Az 1931-ban a Kommunisták Magyarországi Pártja legális folyóirataként alapított *Társadalmi Szemle* szerkesztőségét három év múlva letartóztatják, így a lap csak 1946-tól folytathatja működését, mindig az aktuális kommunista

párt (1946-tól a Magyar Kommunista Párt, 1948-tól a Magyar Dolgozók Pártja, 1957-től a Magyar Szocialista Munkáspárt) kiadásában. A havonta megjelenő folyóirat szerkesztőbizottságának elnöke 1961 és 1988 között Benke Valéria, aki korábban, 1954-től 1956 októberéig a Magyar Rádió elnöke, 1958-tól 1961-ig pedig művelődésügyi miniszter volt.

A párt „elméleti és politikai folyóirata” – ahogy ez a címlapján a „Világ proletárjai, egyesüljetek!” jelszó mellett olvasható – jellegének megfelelően a kultúra, a művelődés és ezen belül a filmművészet tárgykörében is elsősorban tanulmányokat közöl, méghozzá alkalmanként politikusok tollából. Ezek legtöbbször különféle politikai rendezvényeken elhangzott előadások szövegei, továbbá akad köztük egy munkaközösség által megfogalmazott állásfoglalás is. A politikai vagy politikusok által jegyzett szövegek művelődéspolitikai elemzéseket, iránymutatásokat tartalmaznak, kevésbé konkrétak, illetve ha mégis, akkor az említett szerzők vagy művek különös hangsúlyt kapnak. Hozzájuk kapcsolódnak a társadalomtudósok, esztéták által jegyzett, szintén általánosabb elméleti-ideológiai gondolatokat tartalmazó tanulmányok. De közöl a lap kifejezetten a magyar film helyzetét elemző eszmefuttatást, a *Mai magyar művészet* elnevezésű rovatában pedig rövidebb filmkritikák olvashatók – igaz, csak 1972-ig, ám addig néha egy-egy számban két, sőt három filmről is. A kritikára méltatott művek többsége társadalmi-politikai témákat taglal (*Szemtől szembe* [Várkonyi Zoltán, 1970]; *Sárika, drágám* [Sándor Pál, 1971]; *Horizont* [Gábor Pál, 1971]; *Madárkák* [Böszörményi Géza, 1971], *Végre, hétfő* [Kenyeres Gábor, 1971]; *Jelenidő* [Bacsó Péter, 1971]; *A sípoló macskakő* [Gazdag Gyula, 1971]), de olvashatunk a *Hangyabolyról* (Fábri Zoltán, 1971) is, ráadásul hosszabb, önálló címmel ellátott elemzést a filozófus, Hermann István tollából. A többi kritikát Füleki József, a lap rovatvezetője és Nemes Károly, a Magyar Film-tudományi Intézet és Filmarchívum tudományos munkatársa jegyzi.

A lap profiljába azonban jobban illenek az átfogó elemzések és a kultúrpolitikai iránymutatások. Az előbbi tekintetében a *Társadalmi Szemle* a *Filmkultúrához* hasonló szerepet vállal, gyakran hivatkozik az ott megjelent írásokra, illetve vitatkozik velük, s a szerzők többsége mindkét lapban publikál. Az évtized elején Nemes Károly címével is sokat sejtető tízoldalas eszmefuttatása (*A ma-*

gyar filmművészet és filmélet gondjairól) a hetvenes évek válságteóriájának egyik első és markáns megfogalmazása. Nemes sokoldalúan írja le a jelenséget: adatokat hoz a nézőszámcsökkenésről, ennek apropóján érinti az évtizedet ugyancsak végigkísérő „művészfilm/kommerszfilm” vitát, amely helyett ő inkább a „komoly film/szórakoztató film” megkülönböztetést javasolja. A szerző ideológiai alapállása egyértelmű: a filmművészet leglényegesebb funkciója társadalomváltoztató szerepe, avagy a társadalmi tudat átalakítása, s ezzel magyarázza a válságot, amelyet írása utolsó alcímével is nyomatékosít (*Filmművészetünk válsága*): „A filmművészet válsága tartalmi jelenség, s a valóság és a filmművészet közti kapcsolat meglazulásából ered.”³ A szocialista realizmus tévútjától a hatvanas évek pozitív hagyományán át a jelen problémáig ívelő írás az évtizedforduló aktuális fejleményeire is reflektál, így a *Fényes szelek*-vitára, valamint a '69-es pécsi filmszemle szakmai disputájának ellaposodására. Mindez a korszak kritikai diskurzusának jellegzetes, reformista szellemű, valóban progresszívnek tekinthető formájára, a vitára utal, amely jórészt szakmai érveket tartalmaz, demokratikusan működik, s alkalmas kínál a megtámadott fél megszólalására is – miközben természetesen nem nélkülözi a hivatalos ideológia álláspontját, legtöbbször a vitazáró „dixi” retorikájában.

Ezt a szerepet gyakran a *Népszabadság* nagy tekintélyű, 1956 után három évtizeden át regnáló főszerkesztő-helyettese, Rényi Péter vállalja magára. A filmkritikák mellett rendszeresen ír éves beszámolót a magyar filmről a pécsi szemlék alkalmából. Az 1976-ost nem a *Filmkultúr*ában, hanem a *Társadalmi Szemlé*ben publikálja – talán azért, mert ott Gyertyán Ervin tollából jelenik meg hasonló áttekintés, amelyre Rényi utalást is tesz. Tanulmánya egyszerre szakmai és ideologikus. A hetvenes évek derekán túljutva vitatkozik a válságteóriával, miszerint nem kell számonkérni a hetvenes éveken a hatvanasokat: akkor nagy társadalmi folyamatok zajlottak, most viszont a reformokat a részletekben, a mindennapi munkában kell megvalósítani – ám az elfordulás a nagy, koncepciózus gondolatoktól nem helyes. Mindezzel együtt egyetlen

mondattal jelentéktelennek bélyegzi *A királylány számolója* (Fejér Tamás, 1976) című második világháborús mozgalmi filmet, miközben megvédi a *Kilenc hónap* (Mészáros Márta, 1976) sokak által bírált záróképet, a szülés jelene-tét, s kiemeli a főszereplő antisematikus karakterét, amely hitelessé képes tenni a film „fontos társadalmi mondani-valóit”.⁴ A legtöbbre a korabeli társadalmi jelenségeket boncolgató filmeket tartja, méghozzá azokat, amelyek mindezt „nemcsak absztrakt okfejtésekkel” teszik, hanem művészi formában: a *Labirintust* (Kovács András, 1976) és a *Budapesti meséket* (Szabó István, 1976); utóbbiban külön kiemeli az '56-ot allegorizáló jelenetet. Rényi írása a *Társadalmi Szemlé*ben zajló kritikai diskurzusnak a formaelemző, esztétikai érveket ideológiával ötvöző beszédmód-ját reprezentálja. Különösen szemléletes e tekintetben a tanulmány utolsó bekezdése. „Sokféle törekvés, irányzat felfogás együttese a magyar film, s ez a spektrum nemhogy szűkülne, hanem még szélesedik is. És ennek nem mond el-lent, hanem éppen az az alapja, hogy egyre egységesebb a szándék és az akarat, hogy ugyanazt az ügyet, a szocializmus ügyét szolgáljuk. Akárcsak a Budapesti mesékben azok, akik együtt eltolták a villamoskocsit a remízig. Azt a »villamoskocsit«, amelynél, mint a filmben is mondják, »nem tudunk jobbat.«”⁵

Az elsősorban esztétikai szempontot érvényesítő kritikák, valamint az ideológiai és esztétikai megfontolásokat egyaránt alkalmazó átfogó írások mellett a leggyakoribb, a korszak magyar filmművészetét is taglaló anyagok a lapban a művészetelméleti és a kultúrpolitikai eszme-futtatások. Ezek konkrét filmpéldákat csak elvétve tartalmaznak; az előbbieket folyamatokat írnak le, az utóbbiak irányokat jelölnek ki.

Művészetelméleti tanulmány a lapban kritikát is közlő Hermann István *Művészet és ideológia* című írása. Gondolatmenetét a szerző gyakran filmes példákkal illusztrálja: a társadalmi folyamatok korszerű megfogalmazása kapcsán a *Hideg napokra* (Kovács András, 1966) és a *Szegénylegényekre* (Jancsó Miklós, 1966) utal vissza, a korabeli jelenet összefüggésben pedig a pozitív energiák elpazarlását,

3 Nemes Károly: A magyar filmművészet és filmélet gondjairól. *Társadalmi Szemle* 25 (1970) no. 8–9. p. 55. (Kiemelés az eredetiben – GG)

4 Rényi Péter: Az emberformáló filmért. Magyar játékfilmek 1976-ban. *Társadalmi Szemle* 32 (1977) no. 4. p. 89. (Kiemelés az eredetiben – GG)

5 Ibid. p. 93.

a szellemiek válságát, helyes felhasználását problematizáló művek között említi a *Jó estét nyár, jó estét szerelem* című regény mellett a (tévé)filmet is (Szönyi G. Sándor, 1972), továbbá a *Sárka, drágámat* és a *Plusz-mínusz egy napot* (Fábri Zoltán, 1973). A művészet fogalmáról szóló tanulmányról összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy hivatkozásai között az irodalmi, képzőművészeti, zenei referenciákkal egyenrangú szerepet kap a magyar film.⁶ Hasonló mondható el Agárdi Péter *Művészetkritika és közművelődés* című vitacikkéről. Ideológiai bázisa az *Irodalom- és művészetpolitikánk néhány kérdése (Az MSZMP KB mellett működő Kultúrpolitikai Munkaközösség állásfoglalása)* című – nota bene a *Társadalmi Szemlében* – közzétett dokumentum, példatárában pedig a tárművészetekkel egyenrangú szerepet kap a filmkritika, illetve a *Filmvilág* és a *Filmkultúra* 1973–74-es vitasorozata.⁷ Egy évvel később Szabó György már kifejezetten a filmkritikáról közöl nyolcoldalas tanulmányt a lapban.

Művészetelméleti tanulmányt publikál a *Társadalmi Szemlében* Almási Miklós is, a korszak legjelentősebb elemzője, aki átfogóbb írásokban, szemlebeszámolókbán és kritikákban egyaránt rendszeresen kifejti gondolatait a magyar filmről – elsősorban a *Filmkultúra* hasábjain. *Értéktermelés – életben és kultúrában* című filozófiai alapozású művészetszociológiai tanulmányában a hatvanas és a hetvenes évek átalakuló művészeti világát vizsgálja, gyakori filmes példákkal, illetve a filmet is érintő következtetésekkel. Tézisei között szerepel a befelé fordulás után a társadalmi kérdésfelvetések ismételt felerősödő igénye, amelyre az irodalmi szociográfiák a példák, valamint a közelmúlt történetét bemutató, „féhér foltokat” feltáró művek, mint amilyen *A ménészgazda* (Kovács András, 1978). A kultúrpolitikai állásfoglalások nyomán nála is megfogalmazódik a mindennapi élet ábrázolásának fontossága, erre a *Filmregényt* (Dárday István, 1977) hozza aktuális példaként, amely egyúttal a társadalmi mobilitás új jelenségére is ráirányítja a figyelmet. A két évtizedet leíró különbségtételben – hatvanas évek: markáns, összefoglaló, nagy társadalmi célok; het-

venes évek: diffúzabb, szórtabb, összetettebb társadalmi feladat; a részletek kidolgozása – ugyancsak a kortárs művészet mindennapok felé fordulását, ugyanakkor a mindennapok intenzív felmutatásának szükségességét hangsúlyozza. Ez a helyzetkép ismét a dokumentarizmus szerepét emeli ki – nem véletlen, hogy a *Filmregény* kétszer is előkerül a szövegben.⁸

Ahogy láttuk, a *Társadalmi Szemle*, mint a „Magyar Szocialista Munkáspárt elméleti és politikai folyóirata”, pártdokumentumok közlését is feladatának tartja (jobban mondva kapja). Ezek ritkán tartalmazznak konkrétumokat, ha mégis, akkor viszont ennek különös súlya van. A szerző nélküli dokumentumok esetében végképp meghatározó az ideológiai zsargon használata, amely kifinomult szövegközi desifírozást feltételez, s amelybe a korszak értelmiségije, a rendezőket is beleértve, bizonyára kénytelen volt beletanulni. A fent említett állásfoglalás ehhez képest konkrétumot is tartalmaz, méghozzá súlyos következményűt: bírálják a nem marxista realizmus-elméletet követő kritikák publikálását, nevezetesen a *Filmkultúrát*, s a lap neve – a *Valóság* társaságában – előkerül mint formalista, strukturalista, a művészet valóságfeltáró szerepét tekintetbe nem vevő kritikák fóruma is.⁹ Az 1972-es állásfoglalás következménye nem marad el: Bíró Yvette-et 1973-ban menesztik a *Filmkultúra* éléről.

Az állásfoglalásokhoz hasonló jellege és súlya van a kultúrpolitikusok tanulmányainak, előadásainak, különösen, ha Aczél Györgyről van szó. Rajta kívül Óvári Miklóstól közli a lap a Központi Bizottság 1977. június 22-i ülésén elhangzott előadásának és zárszavának rövidített szövegét. Óvári lényegében az 1972-es állásfoglalást mondja újra, mindenféle konkrétum nélkül, ám annál több semmitmondó frázissal.¹⁰

A kultúrpolitikusai megszólalók közül Tóth Dezső kulturális miniszterhelyettes foglalkozik a legközvetlenebbül a filmmel: a lap közli az 1978-as pécsi X. Játékfilmszemén elhangzott vitaindító előadás szövegét. Már önmagában sokatmondó tény, hogy egy miniszterhelyettes ennnyire elmélyed egyetlen művészeti ág aktuális fejleményeiben.

⁶ *Társadalmi Szemle* 29 (1974) no. 12. pp. 40–51.

⁷ *Társadalmi Szemle* 31 (1976) no. 1. pp. 80–91.

⁸ *Társadalmi Szemle* 33 (1978) no. 6. pp. 23–37.

⁹ *Társadalmi Szemle* 27 (1972) no. 10. pp. 26–39.

¹⁰ Óvári Miklós: Kulturális politikánk időszerű kérdéseiről. *Társadalmi Szemle* 32 (1977) no. 7–8. pp. 13–28.

A szerző természetesen a magyar film társadalmi-politikai elkötelezettségének alaptézisével kezdi gondolatmenetét, utal az államosított filmgyártás kerek, harmincadik évfordulójára, s ennek keretében a nézőszámok alakulásának statisztikai adatait is idézi. Történeti visszatekintést nyújt tehát, kritikusan szól az ötvenes évekről, ugyanakkor hangsúlyozza az akkor elindult hagyomány folytonosságát, méghozzá számos film kiemelésével. Ő is utal a hatvanas versus hetvenes évek polémiára, de megvédi a hetvenes éveket, igaz, meglehetősen ideologikus formulával: az évtized nem a válság, hanem a változó valósághoz való művészi alkalmazkodás periódusa. A jelen, azaz az 1978-as játékfilmszemle filmjei kapcsán már egész konkrét véleményt alkot egyes filmekről (dicséri például a *Veri az ördög a feleségét* címűt [András Ferenc, 1977]), s ami meglepő, az „experimentálisabb” folyamatokra is kiterjed a figyelem: jó példaként állítja az olvasó elé a BBS társadalmi forgalmazás koncepcióját, de még az *A piacerét* (Huszárik Zoltán, 1976) is megemlíti. Tóth Dezső előadása-tanulmánya egy kultúrpolitikushoz méltó módon általánosan és ideologikusan értékeli a folyamatokat, ám tartalmaz néhány erős, s főleg konkrét állítást, amely kevésbé jellemző az ilyesfajta megszólalók beszédmódjára.¹¹

Kultúrpolitikai értelemben jóval tartalmasabbak, ám kevésbé konkrétak Aczél Györgynek az évtizedet keretező szövegei: az MSZMP X. kongresszusának tanulságait a külképviseleti munkatársaknak összefoglaló, 1971-es előadás írásos formája,¹² majd az évtized végén a *Politika, művészet, alkotás* című tanulmány.¹³ Az 1971-es előadás a reform szellemében a konkrét gondolkodást és cselekvést állítja előtérbe – mindenféle konkrétum (alkotó vagy mű) megnevezése nélkül, de nyilván ez nem az ő dolga, az övé csak az ideológiai iránymutatás. A „fordulat a mindennapiság felé” célkitűzéséből mindenestre az évtizedben erőre kapó dokumentaristák egyfajta biztatást is kiolvashattak – az már más kérdés, hogy a megvalósuló dokumentumfilmek nem feltétlenül azokat a mindennapokat látják, amiket Aczél lát(ni szeretne). Az 1978-as tanulmány nagyobb ívű: emlékeztet az 1958-as művelődéspolitikai irányelvekre, vagyis (kimondatlanul) a 3T-re; Kádárra hivatkozva fontosnak tartja a kultúrában is

a kétfrontos harcot a jobb- és baloldali elhajló tendenciák ellen (ez a gondolat már az 1971-es előadásban is megjelent); 1956-tól vezeti le a szocialista szellemű művészet útját a jelenig. A történeti áttekintésben a legtöbbször hivatkozott művészeti terület az irodalom, ezt a film követi, végül a képzőművészet és a zene kisebb figyelmet kap a fő ideológustól. A magyar művészet fellendülését igazoló filmek között a *Hideg napokat*, a *Hús órá*t (Fábri Zoltán, 1965), a *Szegénylegényeket*, az *Apát* (Szabó István, 1966) és a *Szerelmet* (Makk Károly, 1971) említi, vagyis az addigra kiforrott kánont erősíti meg, a jelen még bizonytalan kérdéseiben konkrét művek említésével nem foglal állást. Ismét szóba hozza viszont a mindennapiságot, amely iránt az esztétikumnak nagyobb érzékenységet kell tanúsítania. A szóhasználatában is absztrakt-ideologikus megjegyzés a hetvenes évek végére kiteljesedő dokumentarizmus megerősítéseként és bírálatként egyaránt olvasható.

A *Társadalmi Szemle* hetvenes évekbeli filmes írásairól összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy azok a magyar film hatvanas években kivívott művészeti rangját tükrözik. A lap profiljának megfelelő elméleti és (kultúr)politikai írások a társművészetek rangján hivatkoznak a filmre. Foglalkoznak tanulmányok a kritika helyzetével is, amelyekben vagy szóba kerül a filmkritika, vagy pedig kifejezetten annak áttekintésére vállalkozik a szerző. Emellett rendszeresen jelennek meg átfogó, a pécsi filmszemléhez kapcsolódó, az ideológiai és az esztétikai szempontot egyszerre érvényesítő tanulmányok. Végül kritikákat is közöl a lap, ám csak az évtized elején. Az egyes filmekről szóló rövidebb elemzések elhagyása összefüggésbe hozható a hetvenes évek kritikai diskurzusában megjelenő válságteóriával, amelynek rögtön az évtized elején a *Társadalmi Szemle* is hangot ad. A hetvenes évek válságáról szóló gondolatok azonban később árnyalódnak, sőt a legtöbb szerző „megvédi” az évtizedet. S e védelem egyértelmű indoka a mindennapiság ábrázolásának megerősödése a filmekben, amely a dokumentarizmust hozza helyzetbe. Ez az irányzat kapja a legtöbb reflexiót a szerzők konkrétumokat egyébként csak igen szórványosan tartalmazó fejtegetéseiben. A társadalmi jelentés igénye a folyóirat címéből és profiljából következik, ám ez a korszak tekin-

11 Tóth Dezső: Filmművészetünk valóságképe és közönsége. *Társadalmi Szemle* 33 (1978) no. 4. pp. 36–47.

12 Aczél György: Kulturális politikánk és a változó valóság. *Társadalmi Szemle* 26 (1971) no. 11. pp. 3–17.

13 *Társadalmi Szemle* 33 (1978) no. 8–9. pp. 3–18.

teében nem tűnik aránytalannak vagy ideologikusnak, hiszen a hetvenes évek leginkább újító, gazdag és sokrétű irányzata kerül így a lap filmkritikai diskurzusának homlokterébe.

Valóság

A *Valóság* az 1958-ban alapított Tudományos Ismeretterjesztő Társulat (TIT) folyóirata. 1964-ig kéthavonta, 1964-től havonta jelenik meg. Ekkortól harminc éven át Sükösd Mihály író, irodalomtörténész, újságíró a főszerkesztője. A lapban elsősorban filozófiai, közgazdasági, társadalompolitikai, szociológiai, pedagógiai, művészetelméleti tanulmányokat közölnek.

A hetvenes években a *Valóság* filmes írásai meglepő műfaji sokszínűséget és szellemi progresszivitást mutatnak. Számos, ma már klasszikusnak számító filmelméleti tanulmányt publikálnak, szerzőik között megtalálható a korabeli filmes szakembergárda szinte teljes spektruma, a lapszerkesztőktől a kritikusokig, az elkötelezett baloldali gondolkodóktól a neoavantgárd művészet képviselőiig, a rendezőktől az írókig. Különösen meglepő, hogy elméleti folyóiratként rendszeresen közöl „szépirodalminak” számító anyagokat: forgatókönyveket (megvalósult és meg nem valósult filmeket egyaránt), dokumentumfilmek hanganyagát, munkanaplót. A lap társadalmi érdeklődéséhez legközelebb a filmvitákon, ankétokon elhangzott hozzászólások szerkesztett közreadása áll. Ehhez kapcsolódik egy olyan írás, ami viszont maga provokál vitát¹⁴ – márpedig a vita „mint olyan” a korszak kritikai diskurzusának jellegzetes formája. Mivel a hetvenes években megjelent huszonnyolc filmes tárgyú írás jó részének már témája és műfaja pontosan leírja a lap részvételét a korszak kritikai diskurzusában, ezért a *Valóság* esetében elsősorban ennek bemutatására szorítkozom, s ezek kapcsán emelem ki a cikkek leggyakrabban visszatérő gondolati elemeit.

1971-ben a lap két tanulmányt is közöl az *Égi bárányról* (Jancsó Miklós, 1971). A művészetszociológus, Józsa Péter egyrészt a film allegorikusságát elemzi, másrészt a „nemzeti vagy nemzetietlen művész-e Jancsó” polemikus kérdését teszi fel. Írása a mai napig a film legösszetettebb és legalaposabb analizisének tekinthető.¹⁵ Három számmal később Mód Aladár közöl tanulmányt a filmről, amelyben egyrészt hivatkozik Józsa korábban megjelent szövegére, továbbá a *Filmkultúra* 1971/2. számában megjelent négy írásra.¹⁶ A vita mellett mindez jól jelzi az *Égi bárány*, illetve Jancsó előkelő helyét az elméleti-kritikai diskurzusban. A *Valóság* tovább erősíti Jancsó melletti elköteleződését a Mód-tanulmány után Hernádi Gyula és Jancsó Miklós *Még kér a nép* (1972) című irodalmi forgatókönyvének közlésével. Néhány évvel később Varga Vera *A filmnyelv önállósodásának kísérletei* című tanulmánya részben szintén Jancsó-filmről, a *Szerelmem, Elektráról* (1974) szól, továbbá a *Macskajátékról* (Makk Károly, 1972) és a *Hószakadásról* (Kósa Ferenc, 1974).¹⁷ Ezek az írások filmes szakfolyóirathoz méltó, a kritikán jóval túllépő elméleti igényű műelemzések.

A neoavantgárd művészek tollából három írás is a *Valóságban* jelenik meg. Dobai Péter *Nyelv és film (A filmformálás és a nyelvrendszer összefüggései)* címen publikálja szemiotikai tanulmányát, amelyben utalást tesz Zsilka János nyelvészprofesszorra, valamint egyik jegyzetében egy Bódy-kéziratra hivatkozik (*Szöveggyűjtemény és aspektusok egy filmprogramhoz*).¹⁸ A Fórum-rovatban jelenik meg Erdély Miklós *Mozgó jelentés (Zenei szervezés lehetőségei a filmen)* című írása.¹⁹ Magyarul itt kap nyilvánosságot Bódy Gábornak az 1977-es Mannheimi Fesztivál katalógusába készült *A fiatal magyar film útjai* című tanulmánya.²⁰ Ők hárman egyrészt a Balázs Béla Stúdiót, másrészt a legkorszerűbb filmelméleti irányzatokat, illetve művészi elveket képviselik a korszakban. A hetvenes évek első felében azonban még mindhárman a kulturális szcénában underground hely-

14 Györfy Miklós: „Mert mi csak gyepetglák vagyunk”. A *sípoló macskakő* forgatása közben. *Valóság* 15 (1972) no. 5. pp. 75–86.

15 Józsa Péter: *Gondolatok az Égi bárányról*. *Valóság* 14 (1971) no. 9. pp. 66–79. A szerzőtől később egy kommunikációelméleti tanulmány is megjelenik a lapban (Józsa Péter: Társadalmi kommunikáció és kultúra. *Valóság* 19 [1976] no. 6. pp. 53–66.).

16 Mód Aladár: Film és ideológia. *Valóság* 14 (1971) no. 12. pp. 61–70.

17 *Valóság* 19 (1976) no. 8. pp. 69–77.

18 *Valóság* 16 (1973) no. 9. pp. 51–65.

19 *Valóság* 16 (1973) no. 11. pp. 78–86.

20 *Valóság* 20 (1977) no. 11. pp. 73–78.

zetbe kényszerített – aczéli terminológiával túrt – kísérleti-avantgárd film területén tevékenykednek. Személyükben formai és szellemi értelemben a legprogresszívebb törekvések jutnak publikálási fórumhoz a lapban.

Nem ehhez az alkotói körhöz tartozik, mégis politikai értelemben is éles megállapításokat tesz Nádaszy László filmtörténeti áttekintése. A *Filmművészetünk első nemzedéke* a II. világháború alatt, illetve után indult nemzedék két tagjáról, Szóts Istvánról és Ranódy Lászlóról szól. Ebben a szerző hosszan értekezik az *Ének a búzamezőkről* című, zárójeles megjegyzése szerint „mindmáig be nem mutatott” filmről.²¹ Az 1947-ben betiltott *Ének a búzamezőkről* (Szóts István) premierje 1979-ben lesz. Ebből az alkalomból egy rádióban elhangzott interjút közöl a lap az emigrációban élő Szóts családdal, aki többek között elmeséli filmje betiltásának körülményét (Rákosi tüntető távozását az elfogadó vetítéséről), valamint beszél új, itthoni filmtervéről.²² Szóts Istvánt és a betiltott *Ének a búzamezőkről*-t a nyomtatott sajtótermékek közül a *Valóság* elsők között hozza vissza a filmes köztudatba.

Az esztétáktól az egyetemes filmtörténeti folyamatokat vizsgáló, átfogóbb írásokat közöl a lap, de ezekben is megjelennek magyar filmek. Bíró Yvette *A film tehetsége* című írása a filmnyelv változását követi nyomon, utalásokkal Jancsóra (*Csillagosok, katonák* [1967]; *Égi bárány*), továbbá a *Szerelmemre* és a *Macskajátékokra*.²³ Az évtized végén Kelecsényi László nagy ívű filmtörténeti összefoglalót közöl a hetvenes évekről. Ebben a magyar filmről ugyan nem esik szó, de a kelet-európaiakról igen, méghozzá „a hatvanas évek mint aranykor és a hetvenes évek mint válság” gondolatának jegyében. „A szocialista országok filmművészete, bár a hetvenes években is adott jelentékeny műveket az egyetemes filmkultúra számoltartott műveinek sorába, nem tudott olyan áttörést végrehajtani, mint a lengyel, csehszlovák, magyar stb. filmiskolák virágzása idején.”²⁴

Az utolsó fejezet alcíme még egyértelműbben fogalmaz: *A hanyatlás évtizede*. A válság okának magyarázata a tanul-

mány végén kurzívval kiemelt mondatban olvasható: „*Ne feledjük: a filmtörténet – társadalomtörténet.*”²⁵ Márpedig a hetvenes évek társadalmi folyamatai nem kedveztek az ilyen igényű filmeknek. A szerző hetvenes évekkel kapcsolatos válságteóriáját – csakúgy, mint a kritikai diskurzus más résztvevői – a *Valóság* korábbi számai is árnyalják, amikor különös érdeklődést mutatnak a szociológiai tárgyú és dokumentarista módszerű filmek iránt, amelyek tehát folytatni képesek a hatvanas évek filmművészetének társadalomtörténeti szerepvállalását. Ilyen megfontolásokból publikálják az évtized elején Kovács András filmje, a *Staféta* (1970) forgatókönyvének részletét. Érdekes a szöveg végén olvasható szerkesztőségi jegyzet teljes terjedelmében idézni. „*Publikációnk Kovács András új – dokumentarista elemeket is tartalmazó – játékfilmje forgatókönyvének azokat a részleteit adja, amelyekben többé-kevésbé publicisztikusan is megfogalmazódik a most is saját forgatókönyvvel dolgozó rendező közlése. Mik a dokumentarista elemek a Stafétában? Míg a film egy része a játékfilmeknél szokásos módon, előre megírt forgatókönyv szerint készült, egyes képeket – melyek közül mi a 40. képet közöljük, a többiétől tipográfiaiilag is elkülönítve – Kovács András, bár előzetes vázlat alapján, de úgy forgatta, hogy a szereplőknek meghagyta: a vázolt témakörben spontán, saját szavakkal és gondolatmenettel beszéljenek. Így a kész film és a 40. kép itt közölt szövege, illetve vázlata között természetesen eltérések vannak.*”²⁶

A jegyzet a hetvenes évek magyar filmtörténetének ekkor kibontakozó, a játékfilmformát is megtermékenyítő irányzatát, a dokumentarista forma működési elvét írja le a közölt forgatókönyvrészlet kapcsán. Az alkotói vállalkozás aspektusának újabb elemére hívja fel a figyelmet a lap, amikor a már elkészült film hatását követi nyomon a KISZ és a Mókép 240 főn végzett közvéleménykutatása összefoglalójának publikálásával. A filmben exponált téma kényességét jelzi az óvatoskodó szerkesztőségi jegyzet, miszerint „*[n]em értünk egyet minden megállapítással*”,²⁷ ami ugyanakkor lehetővé teszi a „hivatalostól eltérő” hozzászól-

21 *Valóság* 20 (1977) no. 3. p. 102.

22 Közelkép Szóts Istvánról. Osgyáni Csaba rádióinterjúja. *Valóság* 22 (1979) no. 3. pp. 90–95.

23 *Valóság* 17 (1974) no. 10. pp. 79–92.

24 Kelecsényi László: Látvány vagy gondolat? A hetvenes évek filmje. *Valóság* 23 (1980) no. 5. p. 74.

25 Ibid. p. 77. (Kiemelés az eredetiben – GG)

26 Kovács András: *Staféta*. Részletek a film forgatókönyvéből. *Valóság* 13 (1970) no. 12. p. 37.

27 „Ne jogar legyen a stafétából”. *Fiatalok a Stafétáról*. *Valóság* 14 (1971) no. 12. p. 87.

lások közlését is. Hasonló jellegű vállalkozás a *Hószakadás* fogadtatásáról szóló dokumentumfilm szövegének közreadása, valamint a *Petőfi '73*-ról (Kardos Ferenc, 1973) középiskolások körében szervezett vita publikálása. A kor társadalmi szemléletmódjára jellemző, hogy a bevezető szerkesztőségi jegyzetben leírják a megkérdozett osztály nemi és társadalmi összetételét, származását, a továbbtanulni szándékozók arányát. Ezeken a filmvitákon szinte kizárólag a társadalmi üzenetről esik szó, illetve a filmek társadalmi hatása mérhető le. A korszakban rendkívül népszerű közönségtalálkozók, illetve azok közlése a filmek ezirányú szerepvállalására hívják fel a figyelmet.

A dokumentarista forma megjelenését a lap további publikációkkal is támogatja, így megjelenik Rózsa János *Tanítókisasszonyok* (1971) című dokumentumfilmjének hanganyaga, Mamcserov Frigyes végül meg nem valósult „tényfilm”-jének forgatókönyve, Székely Orsolya és Zolnay Pál *Fotográfiájának* (1973) részlete (ahogy a szerkesztőségi jegyzet fogalmaz, az „alapjában dokumentarista módszerrel készült film a hangsúly alapján rögzített egybefüggő második fele”),²⁸ Vitézy László és Szegvári Katalin *Mai telepések* (1976) című dokumentumfilmjének hanganyaga, amely a Magyar Televízió Dokumentumfilm Osztályán készült, így a lap a filmen túl kiterjeszti figyelmét a televízióra is. A dokumentumfilmek hanganyaga formailag is reflektál a módszer sajátosságaira, tudniillik a játékfilmeketől eltérően nem forgatókönyveket, hanem a filmek hanganyagát közlik, amely ily módon a szöveges megjelenés korlátai ellenére a lehető leghívebben adja vissza e filmek dokumentarista jellegét.

A dokumentarizmusról tanulmányt is közöl a lap Nemes Károly tollából. A történeti bevezető után a szerző kitér a fiatalok 1970-től megfigyelhető sajátos szociográfiai érdeklődésére (amelyet a *Szociológiai filmcsoportot!* című kiáltvány fogalmaz meg, ám erre a szerző nem hivatkozik), kiemeli a BBS-t mint a fiatalok műhelyét, és számos, jórészt ott készült rövid- és egész estés dokumentumfilmet említ (*Fekete vonat* [Schiffer Pál, 1970], *Hosszú futásodra mindig számíthatunk* [Gazdag Gyula, 1969], *Válogatás* [Gazdag Gyula, 1970], *A határozat* [Ember Judit, Gazdag Gyula, 1972], *Nászutak* [Szomjas György, 1970],

A füredi Anna-bál [Szomjas György, 1972], *Illetlen fotók* [Böszörményi Gyula, 1970], *Kivételes időszak* [Szörényi Rezső, 1970], *Tanítókisasszonyok, Küldöttválasztás* [Dárday István, 1972], *Tagfelvétel* [Vitézy László, 1972]). Ezek között három betiltott film szerepel, *A határozat*, az *Illetlen fotók* és a *Kivételes időszak*, s *A határozat* fontosságát külön hangsúlyozza a szerző. Utal továbbá a módszer játékfilmes hatására (*Fotográfia, Harmadik nekifutás* [Bacsó Péter, 1973]). A dokumentarista módszer marxista alapú elemzése végén konklúziójában ő is a film társadalmi szerepvállalását hangsúlyozza, amelyet a hatvanas évek után a magyar film a dokumentarizmusban folytat: „Ennek a feladatnak vállalásával a szociográfiai filmek egyszerre elégítenek ki társadalmi és művészeti szükségletet, amennyiben a filmművészet fejlődésének segítése nem társadalmon kívüli – valamiféle belső művészeti – ügy.”²⁹ Ugyanerre a jelenségre kérdez rá Gervai András az 1974-es budapesti játékfilmszemlére látogató külföldi filmkritikusoknál. A legjelentősebb közlemény e tárgykörben a BBS Közművelődési Csoportja által a stúdióban kezdeményezett vita az 1975-ben készült dokumentumfilmekről. Sokatmondó a résztvevők névsora, amelyben az alkotótól a társadalomtudóson át a kritikussig és szerkesztőig találhatók filmes szakemberek (Jánossy Ferenc, Bódy Gábor, Wilt Pál, Vitézy László, Szalai Györgyi, Magyar József, Pohárnok Mihály, Tóth Klára, Kósa Ferenc, Erdélyi Ágnes, Szekfü András, Kopper Judit, Ansel Éva, Szecskő Tamás, Révész Miklós, Gombár Csaba, Schiffer Pál, Szabó Balázs, Vánca István, Zalán Vince).³⁰

S végül két anyag, amely a folyóirat koncepciózus filmképét kevésbé alakítja, a mozgókép reprezentációját és a közlések sokszínűségét azonban gazdagítja: 23 oldalon megjelenik Kardos Ferenc és Kardos István *A háború lelke* című, Zrínyi Miklósról szóló irodalmi forgatókönyve, amelyből csak jóval később, 1983-ban születik film (*Menyeyei seregek*). Macskássy Katalin animációsfilm-rendező pedig anima verité stílusban készülő filmjének munkalapját adja közre.

A *Valóság* hetvenes években közölt filmes írásainak műfaji megoszlása sokatmondóan alakul. Tizenhárom filmelméleti és -történeti tanulmány mellett nyolc for-

28 *Valóság* 16 (1973) no. 4. p. 42.

29 Nemes Károly: A „szociográfiai film” társadalmi és művészi szükségessége. *Valóság* 16 (1973) no. 4. p. 99.

30 1975 dokumentumfilmjei. Vita a Balázs Béla Stúdióban. *Valóság* 20 (1977) no. 3. pp. 88–98.

gatókönyv, illetve dokumentumfilm-hanganyag jelenik meg, tovább öt filmvitalerát, körkérdés és interjú, valamint egy munkanapló. A forgatókönyvek és dokumentumfilm-hanganyagok nagy száma feltűnő az elméleti folyóirat profiljához képest, és egyértelműen a filmművészet, azon belül is a dokumentumfilm erős kulturális jelenlétét demonstrálja. Ugyancsak a dokumentarizmus lesz – főképp az évtized második felétől – az egyéb írások leggyakoribb témája, vagyis a *Valóság* más folyóiratokhoz hasonlóan szintén hozzájárul az irányzat hetvenes évekbeli kanonizációjához. A lap másik kanonizáló gesztusa az évtized elején Jancsó Miklósnak szól, akihez az 1971-es évfolyamban három írás kapcsolódik, s filmjeire később is gyakran hivatkoznak a tanulmányok szerzői. Külön említést érdemel végül a folyóirat nyitása a neoavantgárd alkotók felé, akik a korszakban nehezen jutnak hivatalos, nagyobb nyilvánosságot jelentő publikálási lehetőséghez. Bódy, Dobai és Erdély tanulmányai ráadásul írásos életművük – és a magyar filmelmélet és -történetírás – jelentős darabjai közé tartoznak – csakúgy, mint számos más publikáció a hetvenes évek *Valóságában*.

Kritika

A *Kritika* 1963-tól a MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet és a Magyar Írószövetség lapjaként az Akadémiai Kiadó gondozásában jelenik meg. A kádári konszolidáció kezdetén induló orgánus korszak szemléletével a hatvanas években példátlan népszerűsége tesz szert, amit már nem néz jó szemmel a kultúrpolitika. 1971 végén az éles pártkritika hatására a lap lényegében megszűnik, pontosabban átalakul, s 1972-től új küllemben, új folyamként, havonta jelenik meg. Főszerkesztője a *Szabad Nép* egykori, az *Új Írás* alapító szerkesztője, a *Népszabadság* kulturális rovatának vezetője, majd a rovat szerkesztőbizottsági tagja, vagyis a hivatalos ideológiához jól alkalmazkodó Pándi Pál irodalomtörténész lesz.

Elnevezése és meghatározása (*Művelődéspolitikai és kritikai lap*) szerinti legfontosabb profilja a kritika, ezért a filmes írások döntő részét is filmkritikák teszik ki. A rovat a lap utolsó harmadában kap helyet, s felöleli valameny-

nyi művészeti ágat: film, színház, irodalom, képzőművészet, zene, egy idő után televízió. A filmkritikák teljes mértékben egyenrangúként kerülnek a rovatba, az egyéb cikkekhez hasonló terjedelemben és számban. Fontos körülmény, hogy szinte csak magyar bemutatókról jelennek meg bírálatok, külföldi filmekről csupán elvétve. 1972 és 1980 között az évente közölt filmkritikák száma fokozatosan nő: előbb az éves termés feléről, majd kétharmadáról, végül gyakorlatilag az összes filmről írnak. A szövegek átlagos terjedelme fél kolumna. Egy-egy kritika gyakran több filmre is kitér. A rövid terjedelmi keretben ez inkább a publicisztikus fogalmazásmódnak kedvez; az évtized második felében, a szakkritikusok bekapcsolódásával ez a gyakorlat megszűnik, s egy írás egyetlen filmet vizsgál behatóan. Az első szerzők közt még ott találjuk az ÁVH-tól és a titkosszolgálatától a kultúra területére „ejtőernyőző” Komlós Jánost, aki ekkor már a Mikroszkóp Színpad alapító igazgatójaként és konferansziéjaként működik, így a helyét lassan átveszik a politikailag kevésbé elkötelezett kritikusok. A legfoglalkoztatottabb szerző Nyerges András, de gyakran ír a rovatba Rényi Péter is. Lehetőséget kapnak továbbá az akkor induló fiatal kritikusgeneráció tagjai, Székely Gabriella és Urbán Mária: Székely az 1979-től új formában havonta megjelenő *Filmvilág*, Urbán az 1985-től néhány évig szintén havilappá váló *Filmkultúra* szerkesztője lesz. Személyükben tehát szakkritikusok kezébe kerül a rovat. A hetvenes évtizedben itt publikált mintegy százötven filmkritika áttekintésére ezúttal nincs mód, ezért az alábbiakban csak az éves filmtermés bemutatásának különleges mozzanatait emelem ki.

Jancsó hatvanas évektől „megöröklött” kanonikus szerepét építi tovább, hogy a *Még kér a népről* egymást követő lapszámokban két kritika is megjelenik: az első Komlós János tollából, aki ugyanebben az írásában *A legszebb férfikor*-ról (Simó Sándor, 1972) is szót ejt.³¹ A második Bárdos Judit elméleti alapozású, a Jancsó-film allegorikus és/vagy a szimbolikus nyelvet vizsgáló elemző tanulmánya.³² Itt érdemes megjegyezni, hogy a lap 1972/10. száma *Állásfoglalás a kritikáról* címmel összeállítást ad közre, amely az MSZMP KB mellett működő Kultúrpolitikai Munkaközösség anyagát értelmezi. Az ebben publikált hozzászólások egyike Hankiss Elemér *A Jancsó-filmek*

31 Komlós János: A „beavatottságról”. *Kritika* 1 (1972) no. 3. pp. 30–31.

32 Bárdos Judit: Megjegyzések egy filmről. *Kritika* 1 (1972) no. 4. pp. 21–22.

motivumelemzése című, a *Filmkultúrában* megjelent tanulmányához fűz megjegyzéseket. S noha az írás elsősorban Hankiss strukturalista elemzési módszeréhez, s ily módon a strukturalizmusvitához kapcsolódik, közvetve Jancsó művészetét is érinti.³³ (A vita tovább folytatódik a lapban Füleki József *Töprengés a filmkritikáról* című jegyzetében, majd az évtized végén ismét felbukkan Gyertyán Ervin nemzetközi szimpóziumon elhangzott előadásának közlésével.)

1977-től egyértelmű a nyitás a játékfilmeknél más filmtípusokra: kritika jelenik meg a *Küldetésről* (Kósa Ferenc, 1977) és a *Lúdas Matyi* (Dargay Attila, 1977) című egész estés animációs filmről; 1978-ban egy BBS-rövid-dokumentum- (*Érettségi nélkül* [Surányi András, Sós Mária, 1975]) és egy ugyanott készült experimentális filmről (*Négy bagatell* [Bódy Gábor, 1975]), a *Küzdők* (Jankovics Marcell, 1977) című rövid animációról, Szabó István városetűdjeinek összeállításáról; 1979-ben egy egész estés dokumentumfilmről (*Magyarok a prériin* [Révész György, 1980]), 1980-ban ismét egy Balázs Béla-s experimentális filmről (*Privát történelem* [Bódy Gábor, 1978]). Jól megfigyelhető tehát a nyitás a magyar filmkultúra teljes spektruma, illetve az experimentálisabb formák felé. A Balázs Béla Stúdió fontosságát jelzi a Surányi András 1978-ban készült beszélgetés, amelynek középpontjában az alkotóműhely korabeli helyzete áll.

Visszatérve a hetvenes évek elejére és a lap új folyamának kezdőpontjához: az első két szám rögtön a filmpolitika fontos szereplőjének nagy ívű áttekintését közli, amelyhez ráadásul a szerkesztőség várja a hozzászólásokat (ilyenek azonban nem érkeznek). Újhelyi Szilárd 1972-ig a Művelődési Minisztérium Filmművészeti Osztályát vezeti. Az eredetileg nem közlésre szánt dolgozatát ebbéli funkciójában írja, azzal a szándékkal, hogy az MSZMP X. kongresszusának kulturális útmutatásait a filmre alkalmazza. A művelődéspolitikai összefoglaló (alcíme szerint „meditáció”) a múlt követendő hagyományától a jövő cselekvési programjáig tekinti át a magyar film ügyét. Az alapvetően marxista ideológiai téziseket soroló, azokat a magyar filmre alkalmazó gondolatmenet olyan aktuális kérdésekre is kitér, mint a stúdiók átszervezése 1971

végén. A magyar film intézményi átalakulására reflektáló programadó írás a korszak filmtörténetének fontos dokumentuma.³⁴

A lap művelődéspolitikai profiljának megfelelően több írás foglalkozik ezzel a témával. Közülük a népszerű kultúra helyzetét vizsgáló Almási Miklós érinti a magyar filmet is: a „kulturális telítődés” fogalma kapcsán a magyar filmek nézőszámát hívja segítségül tézise igazolásához, miszerint a hatvanas évek számaint nem lehet meghaladni.³⁵ A magyar film nemzetközi megítélését villantja fel az évtized közepén a külföldi kritikák szemlézése egy-egy szovjet, olasz, lengyel, amerikai, francia és jugoszláv szerző írásának rövid részletével.

Ugyancsak az évtized közepén jelenik meg Nemes Károly nagy ívű, háromkolumnás áttekintése a magyar film helyzetéről. A szerző a *Társadalmi Szemlében* és a *Filmkultúrában* egyaránt rendszeresen publikál hasonló jellegű tanulmányokat. Ez az írása lényegében a *Társadalmi Szemlében* megjelent, korábban idézett gondolatmenetét folytatja. Annak címével ellentétben – *A magyar filmművészet és filmélet gondjairól* – itt csak közvetve utal a válságra, de az „utolsó hullám” megfogalmazás elég egyértelmű. Ismét a társadalmi mozgásokat leíró film ideálképe rajzolódik elő, mint amilyen a hatvanas éveké volt, szemben a hetvenes évek absztraháló esztétizmusával. A társadalmi film hagyományát a dokumentarista formák képesek folytatni – ezt bizonyítandó a szerző az egész estés filmek mellett a Balázs Béla Stúdió rövid-dokumentumfilmjeire is kitér. A másik fontos érv a munkáshősök új típusának felbukkanása a *Tiltott terület* (Gábor Pál, 1968) és a *Horizont, a Jelenidő és a Harmadik nekifutás*, valamint az *Ismeri a szandi mandit?* (Gyarmathy Livia, 1969) című filmekben. Az ideológikus szempontú helyzetértékelés – erről vall *A forradalmiság* című alfejezetet – a korszak kritikai diskurzusának fő szölamaként a dokumentarizmusban látja a hatvanas évek pozitív tendenciájának folytatódását.³⁶

Nemeséhez hasonló léptékű és méretű újabb áttekintés az évtized végén kerül a lapba. A szerző ezúttal is a társ- és szakfolyóiratokban rendszeresen átfogó tanulmányokat publikálók köréből kerül ki. Gyertyán

33 Novák Zoltán: Megjegyzések Hankiss Elemér *A Jancsó-filmek motivumelemzése* című cikkéhez. *Kritika* 1 (1972) no. 10. pp. 5–6.

34 Újhelyi Szilárd: Filmművészet és művelődéspolitikai I–II. *Kritika* 1 (1972) no. 1. pp. 8–9., no. 2. pp. 8–9.

35 Almási Miklós: Közművelődés és a művészetek tömeghatása. *Kritika* 2 (1973) no. 9. p. 10.

36 Nemes Károly: A magyar film utolsó nagy hulláma. *Kritika* 4 (1975) no. 12. pp. 6–9.

Ervin kiindulópontja a magyar közönség elpártolása a hazai filmektől. Ennek keresi okát a gyártási-szervezeti kérdésektől a művészi-esztétikai törekvésekig. Utóbbiak kapcsán az esztétizmus itt is negatív színben tűnik fel, míg a dokumentarizmus ennek alternatívájaként, amely a szerző számára szimpatikus kezdeményezés, de a közönség visszahódításában nem igazán tud segíteni. Erre a „klasszikus filmrealizmus” lehet képes – s ezzel Gyertyán voltaképpen a nyolcvanas évek új akadémizmusának előjeleit veszi észre az ekkor még jórészt múltban játszódó filmekben (*Árvácska* [Ranódy László, 1976], *Az ötödik pecsét* [Fábri Zoltán, 1976], *A járvány* [Gábor Pál, 1975], *Herkulesfürdői emlék* [Sándor Pál, 1976], *Apám néhány boldog éve* [Simó Sándor, 1977], *Egy erkölcsös éjszaka* [Makk Károly, 1977], *Magyarok* [Fábri Zoltán, 1978], *A ménesgazda* – érdekes módon a felsorolásban az *Amerikai anzix* [Bódy Gábor, 1975] is helyet kap). Záró gondolatként a nézőtől elszakadó filmművészet tarthatatlanságát hangsúlyozza – nem annyira piaci, jóval inkább kultúrpolitikai, közművelődési megfontolásból.³⁷ Gyertyán még egy, filmtörténetileg és elméletileg fontos dolgozatot publikál a lapban a hetvenes évek legeredetibb irányzatáról, a Budapesti Iskoláról, pontosabban annak módszeréről. A tanulmány ugyanis konkrét példákat, elemzéseket nem tartalmaz, csak a két forma, a dokumentarizmus és a fikció keveredésének filmtörténeti hagyományát, előzményeit mutatja be. Konkrét filmek (*BÚÉK!* [Szörényi Rezső, 1978], *Ajándék ez a nap* [Gothár Péter, 1979]) csak akkor kerülnek elő, amikor a módszer hagyományos játékfilmeket, továbbá a színészi játékot megtermékenyítő hatásáról ír. Ez a gondolat, ahogy az egész cikk is, a dokumentarista formaalkotás sokrétű jelenlétét emeli ki a hetvenes évek filmtörténetében.³⁸

A dokumentarizmus, a dokumentum-filmkészítés gyakorlata kerül elő Schiffer Pál saját filmkészítői tapasztalatait összefoglaló írásában. Jellemző módon rendezőként kevésbé művészi kérdésekről, mint inkább szociológiai jelenségekről, mérésekről, illetve filmjeinek ankétjairól

értekeznek. A *Szociológiai filmcsoportot!* kiáltvány szellemében tehát elsősorban nem társadalomtudósként, hanem rendezőként nyilatkozik meg; írásának címében is kiemelt állítása (*Nemcsak róluk van szó*) túlmutat saját filmjei anyagán, s a demokrácia és a tolerancia jóval általánosabb – és politikailag kényesebb – kérdéskörét is felveti.³⁹

Különös színfolt a magyar filmekről szóló publikációk sorában Földes Annáé. A *Halálos tavaszról* (Kalmár László, 1939) szóló „némileg epés” véleményének visszhangját ismerteti, bőségesen válogatva az olvasói levelekből.⁴⁰ A vita a szerző értelmezésében a nézők (tömeg)ízlése miatt érdekes és megkerülhetetlen, a cikkekre reflektáló jegyzet szerint viszont elsősorban a kortárs magyar film megítélés szempontjából tanulságos.⁴¹ Mindehhez hozzátehetjük az igencsak mellőzött 1945 előtti magyar film exponálását – jóllehet elitista nézőpontból, némi megengedő elnézéssel az ilyesfajta filmek rajongói iránt.

Még két nekrológ tartozik a magyar tárgyú filmes írások körébe, az egyik Máriássy Félixről, a másik Várkonyi Zoltánról szól. Thurzó Gáboré, a Máriássy-filmek dramaturgiájé különleges szerkezetet követ: a rendező nyilatkozataiból idéz rövid gondolatokat, s ehhez fűz kommentárt. Ez a forma egyúttal filmtörténeti áttekintésre is alkalmat nyújt, benne az ötvenes évek időszakával – alkotói nézőpontokból.⁴²

A *Kritika* hasábjain a hetvenes években a magyar filmekről szóló rövid bírálatok mind nagyobb teret kapnak: egyre több bemutatóról, az évtized végére jószerivel valamennyiről, s egyre szélesebb spektrumban (az egész estés játékfilmek mellett animációs, rövid- és egész estés dokumentum-, experimentális film) esik szó a lap egyharmadát kitevő rovatban, a társművészetekről szóló írásokkal azonos rangban és terjedelemben. A lap művelődéspolitikai tanulmányokat tartalmazó nagyobbik felében a magyar film jelenléte, ha nem rendszeres is, de folyamatos és egyenletes az évtized folyamán. Az új folyam induló számaiban közölt Újhelyi-szöveg a megszólaló politikai súlya és a gondolatmenet apropója tekintetében is figyelemre

37 Gyertyán Ervin: Magyar film Magyar közönség. *Kritika* 8 (1979) no. 9. pp. 12–15.

38 Gyertyán Ervin: Dokumentarizmus és fikció napjaink magyar filmművészetében. *Kritika* 9 (1980) no. 10. pp. 25–26.

39 *Kritika* 9 (1980) no. 2. pp. 4–6.

40 Földes Anna: A *Halálos tavasz* – és ami utána jön. *Kritika* 8 (1979) no. 6. pp. 12–14.

41 Tamás István: Szórakozni sem szégyen. Néhány megjegyzés Földes Anna írásához. *Kritika* 8 (1979) no. 7. pp. 11–12.

42 Thurzó Gábor: Jegyzetek egy Máriássy-vallomáshoz. *Kritika* 4 (1975) no. 4. pp. 14–15.

méltó. A korabeli kritikai diskurzusból betöltött szerepük révén hasonló mondható el Nemes Károlyról és Gyertyán Ervinről, akik az évtized közepén és végén publikálnak átfogó tanulmányt a magyar filmről (továbbá Rényi Péterről, aki a kritikák rendszeres szerzője). Ezekből kiolvasható ugyan a hetvenes évekkel kapcsolatos válságteória, de az évtized eredményeként mindketten az esztétizmus tévútjából kivezető dokumentarizmust emelik ki, amelyről Gyertyán elméleti tanulmányt is közöl. Gondolatmenetük közös tézise a művészet társadalmi szerepvállalása. A dokumentarizmus és a módszert kidolgozó műhely azonban más módon is hangot kap a lapban: Schiffer Pál szociológusi alaposságú műhelytanulmányában, a BBS helyzetét taglaló interjúban és végül a kritikai rovatban, ahol egyre gyakrabban tűnnek fel ebből a körből önálló méltatásra érdemes alkotások. A dokumentarizmusról szóló elemző tanulmányok mellett a kritikarovat szerkesztése – s így módon maga a *Kritika* című folyóirat – elsősorban szintén ennek az irányzatnak a kanonizációjához járul hozzá.

Mozgó Világ

A „rég” *Mozgó Világ*ről önálló monográfia olvasható,⁴³ az ott közölt filmes írásokról Czirják Pál részletes elemzést írt,⁴⁴ így a fentiekkel összefüggésben ezúttal csak a társfolyóiratokétól eltérő tendenciák ismertetésére szorítkozom. Az alcíme szerint a *Fiatal írók és művészek szemléjeként* indult almanach (ez a meghatározás az előbb kéthavi, majd havilap esetében *Irodalmi – művészeti – közművelődési – kritikai folyóirattá* módosult) a film tekintetében is a fiatal filmesek, az újító irányzatok, a kísérletező formák felé fordul. Nem véletlen tehát, hogy a folyóirat rendszeresen és hangsúlyosan foglalkozik a Balázs Béla Stúdióval, illetve az ott készült munkákkal, továbbá az elsőfilmekkel, az amatőrfilm-mozgalommal, az experimentális filmmel.

A *Mozgó Világ* történetének első filmes tárgyú írása a BBS-ről szól, és ezt még számos tanulmány, elemző esszé követi. Az amatőr művészeti mozgalmat szintén sokoldalúan járják körbe. A lap profijában egyenrangú szerepet

kap a szépirodalmi szövegek, illetve képzőművészeti alkotások és fotók megjelentetése. Ennek igényes példája Szirtes András Oberhausenben díjazott *Hajnalának* (1980) leírása, számos filmfotó kíséretében. Beszélgetést is közölnek az amatőr film helyzetéről, amelyen egykori (Jeles András, Lányi András) és jelenlegi (Jelenczki István, Vadas Róbert) amatőr filmesek vesznek részt.

Az elsőfilmek, a pályakezdők bemutatásának legfontosabb mozzanata a *Mozgó Világ* különféle művészeti ágak képviselőit megszólító körkérdéssorozatának filmes állomása. A hat kérdés a nemzedéki sajátosságot, a főiskolai képzés és a pályakezdés gondjait, a pályafutás alakulását, a példaértékű irányzatokat, alkotókat, a magyar filmszakmáról kialakított véleményt és a film nyelvével, jövőjével kapcsolatos nézeteket firtatja. Az ötödik, a magyar filmről és filmgyártásról szóló kérdésbe a művészi szempontok mellett a társadalmi is belefoglalják a szerkesztők. A válaszolók a hetvenes években elinduló nemzedék tagjai: András Ferenc, Bódy Gábor, Dárday István, Ember Judit, Gazdag Gyula, Jeles András, Lányi András, Schiffer Pál, Szomjas György. Mint a névsorból látható, valamennyi irányzat képviselteti magát a dokumentarizmustól az experimentalizmusig. A válaszokból a személyes nézetek mellett a korszak nemzedéki filmképének reprezentatív lenyomata rajzolódik ki.⁴⁵

A *Mozgó Világ* fontos feladatának érzi néhány, a magyar kritikai diskurzusból kevésbé méltatott, netán elmarasztalt film határozott kiemelését. Ilyen *A kis Valentinó* (Jeles András, 1979), amelyről három írást is közölnek az 1980/3. számban: Orosz István szociológiai megközelítést, a filmművészetről ritkán megszólaló Petri György rövid esszéjét, valamint a színház-, dráma- és zeneesztéta Fodor Géza stíluselmzését, de foglalkozik a filmmel – a *Családi tűzfészekkel* (Tarr Béla, 1979) és a *Tíz év múlva-val* (Lányi András, 1978) egyetemben – Fábri Péter korábban publikált tanulmánya is. S ilyen a *Psyché* (1980): Bódy filmjéről Dániel Ferenc ír a rendező tehetségét elismerő, ugyanakkor kritikus bírálatot, Rugási Gyula pedig a film szellemtörténeti ívét vizsgálja – és dicséri – tanulmányában. Rendkívül nagy figyelmet kap

43 Németh György: *A Mozgó Világ története 1971–1983*. Budapest: Palatinus, 2002.

44 Czirják Pál: Párhuzamosok, ha találkoznak. A magyar film reprezentációja a *Mozgó Világ* korai évfolyamaiban. *Alföld* 69 (2018) no. 2. pp. 67–74.

45 Filmrendezők felelnek. *Mozgó Világ* 5 (1979) no. 3. pp. 3–14.

a laptól egy tévéfilm: Elek Judit *Martinovicsa* (1980). Az 1982/12. számban Mészöly Miklós, Orosz István, Borczky Beatrix és Dániel Ferenc elemzéseit közlik összesen húsz oldal terjedelemben. A kiemelés a cenzúrának is szól, hiszen a politikailag áthallásos filmet a rendező csak tíz év várákozás után valósíthatta meg, ráadásul a televízióban, noha a filmgyári forgatást már 1971-ben előkészítették.

A dokumentumfilm szintén kiemelt szerepet kap a lapban. Provokatíván éles cikket publikál a *Harcmodorról* (Dárday István, Szalai Györgyi, 1980) és *Békeidőről* (Vitézy László, 1980) Orosz István, amelyre Papp Zsolt válaszol a következő számban. Mátyás Győző magáról a dokumentarista módszerrel ír szintén polemikus esszét a lapba. Számos dokumentumfilmről önálló elemzés jelenik meg (A *bankett* [Gazdag Gyula, 1982], A *pártfogolt* [Schiffer Pál, 1982]), Sára Sándor dokumentumfilmjeiről külön cikk szól, az *Együttélés* (1983) kapcsán pedig beszélgetést közölnek Gyarmathy Liviával.

A lap ugyanakkor legalább ilyen súllyal és arányban foglalkozik a fősodorbéli alkotókkal és filmekkel, Szabó Istvántól Sándor Pálig, a *Mephistótól* (1981) a *Dögkese-lyűig* (András Ferenc, 1982), és napvilágot látnak film-szemle-beszámolók, ahogy elméleti tanulmányok vagy filmtípusokat, irányzatokat, műfajokat, motívumokat elemző esszék, életműveket bemutató portrék is. Ha azonban a lap sajátos profilját, a társlapoktól eltérő témájú, megközelítésmódú, értékrendű írásait vesszük számba, akkor egyértelműen az előbbi csoportba, tehát a magyar film „alternatív” kánonjához kapcsolódó írások esnek nagyobb súllyal a lapba. A másik lényegi, a többi folyóirathoz képest radikális különbség a pártideologikus szempont hiánya, sőt elutasítása. A lap kritikai beszédmódja is „alternatív”, s épp ezáltal képes az ideológiai fősodortól eltérő filmek elemzésére, illetve próbálja az abból kiszoruló művekre felhívni a figyelmet, s beemelni őket legalább az „alternatív” kánonba. Mindezzel együtt fontos körülmény, hogy itt is nagy súllyal szerepel a dokumentarizmus – talán annyi különbséggel, hogy több körülötte a polémia. Ám a vita is a korszak kritikai diskurzusának jellegzetes formája, csak hogy a *Mozgó Világban* mindez élesebben, provokatívabb, „fiatalosabb” hangon zajlik. Mindenesetre a dokumentarizmus ezúttal is fontos irányzatként jelenik meg – legfeljebb a társadalmi szerepvállalás ideológiáját ítélik meg másként, a

hivatalos marxista művészetelméletől eltérő módon a szerzők. Legalábbis amíg ezt megtehetik...

Kitekintés és következtetések

A magyar film kulturális, illetve kultúrpolitikai beágyazottságát, a filmművészet korabeli súlyát jelzi, hogy a szaklapok és a társadalomtudományi-kritikai folyóiratok mellett az irodalmi lapokban is megjelennek filmes írások. Az a körülmény, hogy a hagyományosan magas presztízsű irodalom mellett még ezekben az orgánumban is szerephez juthat a film, önmagáért beszél. A fővárosi irodalmi lapok közül a *Kortárs*, a Magyar Írók Szövetségének 1957-ben induló irodalmi és kritikai folyóirata a hetvenes években jórészt a fentebb is idézett, máshol is publikáló, kultúrpolitikailag tekintélyes szerzőktől közöl filmes tanulmányokat, így a *Kritika* rovatvezetőjétől, Füleki Józseftől, továbbá Nemes Károlytól és Gyertyán Ervintől. Megszólalnak a társtudományok és társművészetek képviselői, mint Vitányi Iván szociológus és Tarján Tamás irodalom- és színikritikus. Közölnek egy Nemeskürty Istvánnal készült rádióinterjút, amelyben az irodalomtörténészként is aktív szerzőt mégsem erről a tevékenységéről, hanem elsősorban a filmről kérdezik, vagyis stúdióvezetőként és filmesztétaként nyilatkozik meg. A filmről szóló diskurzusnak a *Kortársban* is jellegzetes műfaja a vita: több írás ide sorolható, s ezek középpontjában ideológiai megfontolások állnak. Egy jellegzetes cím ebből a körből: *Szövetség a politikával – szövetség a haladással*, s a szerző neve is említést érdemel: Pozsgay Imre, aki ekkor (1974-ben) az MSZMP KB sajtóosztályának vezetője, továbbá – nem mellesleg – a *Társadalmi Szemle* főszerkesztő-helyettese, s akit a következő évben kulturális miniszterhelyettesé, majd rá egy évre kulturális miniszterré neveznek ki. Az itt közölt tanulmányok másik sajátossága az átfogó folyamat-elemzés, amit a címbe fordulatok jeleznek: *Jegyzetek...; Megjegyzések...; Magyar film, 1973; Utak és lehetőségek...*

A *Kortárs* mellett a valóban kortárs irodalom bemutatására vállalkozó irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat, az 1961-ben alapított *Új Írás* más stratégiát követ: a folyamatok helyett egyre jobban a konkrét művekre koncentrálnak. A változás a hatvanas–hetvenes évek fordulóján zajlik le; ezt követően – bizonyára a főszerkesztőváltásnak is betudhatóan (Jovánovics Miklóst 1974-ben

Juhász Ferenc követi a poszton) – a filmes írások száma csökken, s az a néhány is inkább külföldi alkotókról, filmekről szól. 1966-ban viszont az elsők között ad hírt a lap a Balázs Béla Stúdióban folyó munkáról, fórumot ad a más lapokban is aktívan publikáló Kovács Andrásnak, s itt is meghatározóak a viták. A korszakban a legjelentősebb és leghosszabb innen, Kósa Ferenc és Csoóri Sándor *Ítélet* (Kósa Ferenc, 1970) című forgatókönyvének publikálása kapcsán indul el, s folytatódik a *Népszabadság* hasábjain. A vita szellemében veszi ki a lap a részét Jancsó kanonizálásában, amikor tanulmányt közölt a *Fényes szelekről* (1969). A társadalmi problémák elemzése kap hangsúlyt Heller Ágnes írásában (*Extázis 7-től 10-ig* [Kovács András, 1969]). Mindez azonban a hatvanas–hetvenes évek fordulóját jellemzi, ezt követően az *Új Írás* eltávolodik a (magyar) filmtől. Végül megjegyzendő, hogy a fővárosi irodalmi lapok mellett a vidékiekben is jelennek meg filmes tárgyú írások, kritikák (pl. *Alföld, Jelenkor, Új Forrás*).

A társadalomtudományi és művészetkritikai folyóiratok hetvenes évekbeli filmes tárgyú írásainak áttekintése nyomán három következtetés kínálkozik:

1. A magyar film a korszak kultúr- és művelődéspolitikájának fontos eleme, a társadalomtudományokkal azonos rangban kap figyelmet ezekben a lapokban.

2. E folyóiratok érdeklődésére a magyar film társadalmi szerepvállalása miatt tarthat igényt, amelyet ugyanakkor az itt megjelent írások elvárásaként fogalmaznak meg vele szemben.

3. A publikációkból jól kirajzolódik a magyar film hetvenes évekbeli mozgása: a távolodás a hatvanas évek szerepvállalásától, amelyet válságnak érzékelnek a szerzők, majd a szerepvállalás folytatását jelentő dokumentarizmus előtérbe állítása.

Az általánosító következtetéseket természetesen árnyalja az egyes lapok orientációja: a *Társadalmi Szemle* érvényesíti legjobban a párt kultúrpolitikájának elveit; a *Valóság* ezt jóval kritikusabban és sokszínűbben képviseli; a *Kritika* tanulmányai ugyancsak erősen ideologikusak, míg a kritikarovat bírálati egyre inkább esztétikai érveket sorolnak; végül a *Mozgó Világ* ad hangot a magyar filmkultúra „tűrt”, underground vagy alternatív szegmensének. A kép a szaklapok, a hetvenes években mindenekelőtt a *Filmkultúra* anyagával válik teljessé. Így mutatkozik meg ugyanannak az éremnek a két oldala: a

társadalomtudományok és a művészetelmélet felől közelítő esztétikai elemzéseké egyfelől, az esztétikai szempontú vizsgálatokból kiinduló társadalmi jelentések értelmezése másfelől. A hetvenes évek kritikai diskurzusa általuk mutat teljes és – tehetjük hozzá – kifejezetten koherens képet a korszak filmművészetéről.

Gábor Gelencsér

Commentary and Ideology

The Hungarian Films of the 70s in the Mirror of Journals of Social Science and Art Criticism

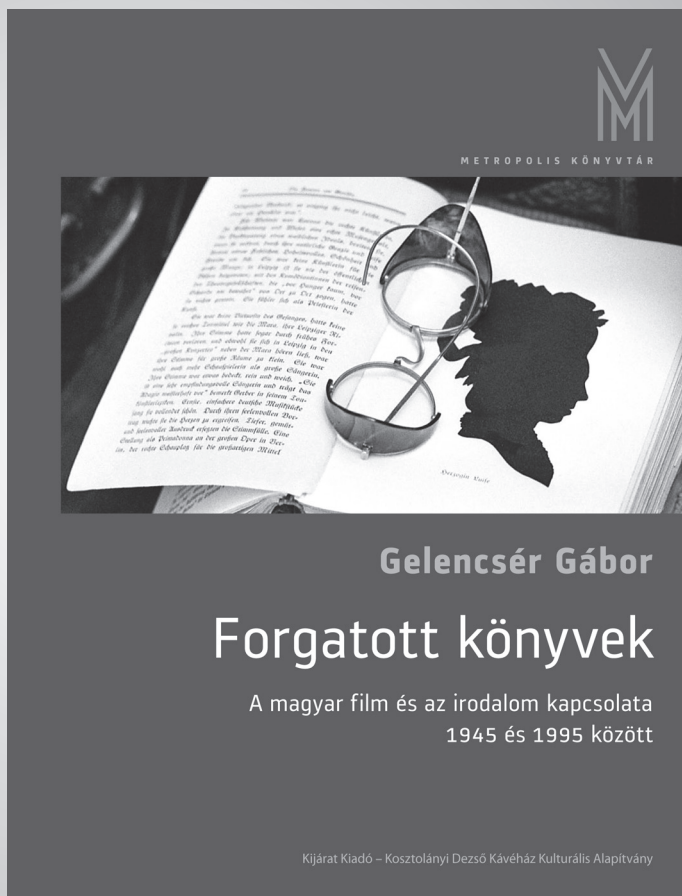
The issue of social engagement plays a key role in the Hungarian cinema of the 1970s, and also in the critical discourse of the Hungarian films of the decade. The leading forums of this critical discourse are not only film magazines and journals but other publications – such as journals of social sciences and art criticism. Thus, the critical discourse steps out the from sphere of the narrower spectrum of film journals into a wider space of periodicals. If we are interested in the critical discourse of state socialism, and especially in the atmosphere of the 1970s, it is essential to examine this wider sphere of journals. Gábor Gelencsér's essay analyses leading Hungarian journals from this perspective. The publications examined in his essay are the following: *Társadalmi Szemle* (Social Review), *Valóság* (Reality), *Kritika* (Criticism) and *Mozgó Világ* (Moving World).

Már digitális formában is elérhető!

Gelencsér Gábor

Forgatott könyvek

A magyar film
és az irodalom kapcsolata
1945 és 1995 között



A digitális változat ingyenesen letölthető
a Metropolis honlapján:

www.metropolis.org.hu



METROPOLIS KÖNYVTÁR